

## «PRENDER RESPIRO»

Storia e immagine: Benjamin e Baudelaire

Paolo Vinci

«La rupe è buona per pascolo,  
il secco da bere.  
Ma il liquido da mangiare.  
Se uno vuole abitare,  
allora sia presso scale  
e dove una casetta pende verso il basso  
all'acqua fermati.  
E ciò che hai è  
da prender respiro.  
Perché se uno l'ha offerto  
durante il giorno innalzandolo nel canto,  
nel sonno lo trova di nuovo.  
Infatti dove gli occhi sono coperti  
e i piedi legati,  
lì troverai»

(F. Hölderlin, *Der Adler*)

Benjamin in un articolo, apparso sulla *Frankfurter Zeitung* nel 1931 e diventato giustamente famoso, parla di un «carattere» dotato di una distruttività «allegra», «apollinea», priva di odio, capace di «creare spazio» e «far pulizia»<sup>1</sup>. Lungi dal suggerirci una determinazione psicologica, questo scritto benjaminiano prospetta un abbozzo di concezione della politica, basata su un atteggiamento negativo, nel quale viene propriamente ad esprimersi il «pensiero dialettico», in grado di farsi «dettare i ritmi» dalla natura, prevenendo la sua inesorabile spinta alla distruzione. Un consumarsi naturalistico costituisce la legge immanente della storia umana, la sua autentica dimensione, in un ineluttabile venir meno, verso il quale si sono prodotte modalità molteplici di copertura e nascondimento. Tali illusioni della mente individuale e collettiva concorrono nell'intento più o meno consapevole di occultare la radicale finitezza e catastroficità della storia, rispetto alla quale, al contrario, Benjamin ci invita a un riconoscimento che verrà a rivelarsi una forma di radicale messa in questione. Tocchiamo qui con mano un nucleo originario dell'intento teorico benjaminiano: la compresenza di accettazione e non accettazione della storia così come è stata finora, vale a dire l'assunzione del suo intrinseco nichilismo e la ricerca di una inedita via di uscita. Benjamin cerca una prospettiva politica che interrompa il corso delle cose così come si è sviluppato fino alla modernità, ma che sia capace di far ciò senza ricorrere a precostituiti modelli alternativi, quanto piuttosto attraverso una intensificazione della negatività immanente alle vicende umane. In questo modo viene a prodursi quella che Benjamin chiama una dialettica «in condizione di arresto», che rappresen-

1 W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, trad. it., in *Id., Opere complete IV. Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino 2002, pp. 521-522.

ta la chiave di quella comprensione politica ed emancipativa della storia che costituisce l'intento di fondo del suo sforzo di pensiero.

È nel Barocco e nel suo sguardo allegorico che Benjamin ha innanzitutto individuato la prospettiva capace di intendere la storia come storia naturale, cioè di fare i conti con la sua realtà autentica e di incarnare *ante litteram* un antidoto allo storicismo e alla sua idea di progresso. Non è rovesciando la catastrofe in progresso che si individuerà una «via di uscita dalle macerie», ma solo accettando quella distruttività che è già in atto sarà possibile liberare uno spazio che ne cambi dall'interno il segno e dia alla caducità umana un senso non meramente naturalistico. Il ritmo del trapassare decadrà dalla forma mitica del sempre uguale, se sarà investito da una pausa, da un «prender respiro», capace di essere contemporaneamente un'«ora di conoscibilità» e di rottura rivoluzionaria.

Su queste basi la questione tanto dibattuta del rapporto fra teologia ebraica e materialismo storico all'interno della meditazione di Benjamin può venire opportunamente illuminata. Il teologico, a mio avviso, costituisce il nutrimento essenziale del politico, dal momento che gli fornisce, col tema dell'interruzione messianica del *continuum*, la modalità fondamentale di un operare possibile, ma va anche detto che il politico finisce per assorbire in sé tale motivo, convertendolo nell'idea che una *chance* rivoluzionaria sia sempre d'attualità e non condizionata da un processo subordinato a una meta futura.

L'aspetto decisivo risiede nella forma specifica in cui viene a determinarsi l'atto di interruzione che Benjamin ci prospetta: comprensione storica e prassi eversiva diventano possibili solo nel loro configurarsi come quell'arresto dialettico che consiste in una modalità inedita di memoria e nella sua capacità di produrre immagini. L'interruzione messianica del *continuum* storico si converte dunque in una forma di memoria, capace di dar vita ad immagini costruite essenzialmente attraverso la congiunzione tra il presente e un momento del passato.

Quel che vorrei fare emergere è proprio il carattere dialettico delle immagini alle quali Benjamin ricorre, come campo di forze prodotto da un incontro fra un determinato momento del passato e il suo catastrofico presente storico, segnato dalla vittoria del fascismo e del nazismo e da evidenti segni di una guerra imminente. Nasce così una nuova costellazione di senso, dotata di efficacia conoscitiva e in grado di liberare una modalità di azione politica alternativa alla prassi dominante nel movimento operaio.

## 1. Il messianico e il politico

Per arrivare a chiarire il confronto con Baudelaire, in quanto momento chiave nell'elaborazione del ruolo storico delle immagini dialettiche, è opportuno prendere le mosse da un testo "giovanile" quale il cosiddetto *Frammento teologico-politico*, in cui Benjamin afferma perentoriamente che «il Messia compie

ogni accadere storico», nel senso che «egli soltanto redime»<sup>2</sup>. Con queste espressioni tanto icastiche, quanto efficaci viene, a mio giudizio, messa in questione non solo la teologia politica intesa come giustificazione divina del potere e della sovranità, ma anche quella sua versione occulta costituita da una concezione salvifica e totalizzante delle stesse lotte di emancipazione degli oppressi. Ribadire che «nulla di storico può volersi da se stesso riferire al messianico», significa individuare un limite intrinseco all'agire umano a cui non può competere un esito redentivo dotato di compiutezza e definitività<sup>3</sup>. Viene così contestata qualsiasi idea di superamento della frammentarietà e di una sua ricomposizione in unità e interezza: non è possibile individuare un legame intrinseco fra il transeunte e l'eterno e trovare una mediazione fra questi due piani, in modo da trasfigurare il finito mostrando il suo nesso immanente con l'infinito. L'intento di Benjamin mi sembra al contrario – per utilizzare una decisiva espressione di Kafka in una lettera a Max Brod – quello di «dare aria al respiro umano», il che significa allontanare «l'elemento decisivo dal corpo terreno», cioè non pretendere di costituire una soggettività storica dotata di un compito definitivo e compiutamente realizzabile.

Il messianico benjaminiano incarna un'alterità al piano della storia umana, ma il suo costitutivo “darsi a venire” lo caratterizza in termini di eccedenza negativa, capace essenzialmente di svolgere un ruolo di deassolutizzazione rispetto al “corso del mondo”. Tale delimitazione e decompimento invertono il ruolo tradizionale del divino, che nell'incontro con l'umano tende a trasfigurare quest'ultimo, costituendo un'unità ideale e autosufficiente. In Benjamin, al contrario, si tiene ferma la sobria finitezza della storia profana, la cui indigenza va accettata, rifuggendo da fantasmi totalizzanti, siano essi idoli religiosi o assoluti metafisici. Quando il nostro frammento afferma: «il regno di Dio non è il *telos* della *dynamis* storica [...] esso non è scopo (*Ziel*), ma termine (*Ende*)» appare con tutta evidenza la denuncia di qualsivoglia concezione della storia basata sulla linearità del suo decorso e su un impianto teologico-provvidenzialistico<sup>4</sup>.

Il messianico rovescia il dolore della natura nella felicità di un'accettazione senza veli della caducità. Muovendo da questa tensione dialettica, per cui è nel trapassare che si dà salvezza, Benjamin può dire che la felicità coincide con l'aspirazione al tramonto di ogni terrestre, cioè può affermare che il messianico tener fermo la transitorietà coincide con quell'interruzione del processo storico che costituisce la condizione per uno specifico incontro fra il presente e il passato. Vediamo qui come il *Frammento* contenga già in sé elementi che troveranno la loro formulazione più matura nelle tesi *Sul concetto di storia* dove si tratteggia come il passato contenga un «indice segreto» che lo rinvia al presente, alla generazione attuale, la cui «debole forza messianica» consiste non

2 W. Benjamin, *Frammento Teologico-politico*, trad. it., in *Id.*, *Metafisica della gioventù*, *Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino 1982, p. 171.

3 *Ibidem*.

4 W. Benjamin, *Frammento Teologico-politico*, cit., p. 171.

in una promessa di compiutezza, ma nella destituzione della necessità e immodificabilità di ciò che è stato<sup>5</sup>. La forza redentrice del presente è «debole» perché asseconda il ritmo della caducità e non lo rovescia in una eternizzazione. Essa perde così i tratti di una soggettività appropriatrice, in quanto lascia essere il passato e lo restituisce alle proprie possibilità inesprese, a quel “non ancora”, che attende di potersi sprigionare. È importante sottolineare come in Benjamin sia dunque una specifica modalità della memoria ad offrire uno sguardo politico sulla storia, permettendo allo storico materialista di «spazzolarla contropelo»<sup>6</sup>.

Il tema proprio di Marx, per il quale il senso ultimo della dialettica sta nella critica dell'eternizzazione del capitalismo, cioè nella denuncia della sua assunzione come ordine definitivo, viene radicalizzato in una visione «intrisa del colore del tempo», per la quale l'istanza fondamentale consiste nell'interruzione del ciclo del «sempre uguale», nella rottura dell'incessante riproduzione che la società della merce assicura a se stessa e che Benjamin interpreta come un mondo mitico, dominato dal destino e dal suo nesso necessario eternamente ritornante.

Pur precedente all'avvicinamento benjaminiano al pensiero di Marx, il testo chiamato *Capitalismo come religione* si basa sulla denuncia del modo di produzione del capitale in quanto «celebrazione senza tregua», in una dinamica colpevolizzante-indebitante che diventa un «movimento spaventoso», una religione dotata essenzialmente di un carattere «culturale», il cui tratto distintivo non è la «riforma dell'essere», ma la sua «completa rovina»<sup>7</sup>. Ancora una volta appare l'istanza del far «esplodere la continuità», in un potenziamento del negativo che ora mostra di non essere rivolto solo al passato, ma anche al presente, alla modernità, come vita immersa nell'inconscio, in cui dominano mito e natura, per cui l'accadere collettivo, che trascina con sé i destini individuali, si rivela preda di potenze mitiche, cioè sottoposto alla legge inesorabile della coazione a ripetere.

Nel suo sforzo teorico più ampio rappresentato da *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin ci offre una connessione fra filosofia dell'arte e filosofia della storia che produce un approfondimento decisivo rispetto alla dinamica della storicità. Lo sguardo allegorico del Barocco rivela la deriva naturalistica della storia, che in questo modo si mostra radicalmente priva di capacità di produrre una qualche forma di *novum* e segnata inesorabilmente da una spinta al disfacimento. La storia si configura così come storia naturale e sulla base della destituzione dell'escatologia, prodotta dalla «dilatazione della trascendenza» iscritta nella religiosità barocca, assume il carattere di destino, così da abbandonare il mondo profano al suo inevitabile venir meno. Il lutto «come descrizione di quel mondo che si apre allo sguardo del melanconico» è suscet-

5 W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Tesi II, trad. it., Einaudi, Torino 1997, p. 23.

6 Ivi, Tesi VII, p. 31.

7 W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, trad. it., Il Nuovo Melangolo, Genova 2013, pp. 41-51.

tibile di una «intensità crescente», di un «continuo approfondimento» di se stesso, che lo porta «sulla via verso l'oggetto – anzi lungo la traiettoria interna all'oggetto» e lo rende capace di seguirne il disfarsi immanente<sup>8</sup>. Il separarsi allegorico fra la «*physis* e il significato» costituisce un «uniforme e onnidiffuso giudizio di annientamento», che conduce «a un morire non per l'immortalità, ma in vista del cadavere»<sup>9</sup>. Nella visione barocca la morte non è trasfigurazione, ma riconoscimento dei diritti del corpo, non consiste in un innalzamento allo spirituale, ma all'opposto nell'immersione in ciò che è naturale. Nel morire l'uomo non passa in una dimensione sovrasensibile, bensì si rinserra nella propria materialità, in un disfacimento che è decomposizione e putrefazione. Nella *Melancholia* di Dürer, che anticipa molti aspetti del Barocco le cose, mancando «ogni rapporto vitale e creativo con esse», giacciono inerti e sparse, decadono da utilizzabili a semplici presenze<sup>10</sup>. La storia naturale si compie esclusivamente sul piano della politica, la quale non va oltre la connotazione dell'«intrigo», mostrando nella stessa figura del principe la sottomissione dell'umano all'onnipervasiva fragilità del creaturale. Sintomo della sua *acedia* insuperabile è l'indecisione del tiranno che «va in rovina per inerzia del cuore» e appare completamente sottomesso al corso delle cose e al loro rotolare giù come lungo una «cataratta»<sup>11</sup>.

## 2. La comprensione storica

Il nesso fra presente e passato, individuato come asse di riferimento per la comprensione della storia, è al centro del grande progetto che Benjamin porta avanti negli ultimi anni della sua vita: i *Pariser Passagen*. Da questo lavoro-cornice Benjamin stesso estrae, caratterizzandolo come «modello in miniatura», un'ampia sezione del materiale dedicata a Baudelaire su cui, in questa sede, vorrei indirizzare la mia attenzione. Si tratta del concentrato di un lavoro di ricerca volto a un confronto definitivo fra la storiografia borghese e quella materialistica, che assume, in quanto prospettiva particolare, capace di offrire un oggetto storico nella sua interezza, un carattere monadico. L'insieme del materiale del *Baudelaire* si struttura, allora, come l'immagine di un'intera epoca, quella incarnata dalla Parigi di Napoleone III.

Benjamin ci offre un esempio concreto del suo modo di intendere la storia, esibendo un incontro fra il proprio tempo, l'Europa della fine degli anni Trenta, e una determinata epoca del passato, quella della reazione in Francia subito dopo il '48. Entrambi i momenti storici in questione sono segnati dalla sconfitta delle istanze rivoluzionarie, da un fallimento, che diventa emblematico del fatto che la storia finora è stata un susseguirsi di insuccessi, per via dei

8 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 116.

9 Ivi, p. 174.

10 Ivi, p. 116.

11 Ivi, p. 41.

quali gli oppressi sono rimasti inchiodati nella loro condizione subalterna e senza speranza.

È nell'estremo pericolo di un'attualità carica di minacce, che Benjamin sente scoccare «l'ora della conoscibilità», per cui diventa urgente, in alternativa alla storiografia tradizionale, un fare storia basato su una particolare concezione della memoria, dalla quale nasce un'immagine storica «balenante», in grado di estrarre a forza dal *continuum* un «passato carico di adesso»<sup>12</sup>. È nel segno della *Jetztzeit* che accade la rottura del tempo omogeneo e vuoto e diventa possibile un incontro, nel quale il presente si determina come un'attualità che è *kairos*, momento propizio, e il passato si rivela abitato da «ciò che è attuale»<sup>13</sup>. Nel costellarsi di tale incontro, nel campo di tensione prodotto da un'immagine, entrambi i momenti assumono la loro valenza specifica. L'immagine, allora, incarna una polarizzazione dialettica, ma soprattutto dà vita a una pausa, che determina un ritmo alternativo al semplice fluire della storia, producendo ciò che Benjamin chiama «dialettica in condizione di arresto»<sup>14</sup>. Così lo storico materialista «cessa di farsi scorrere fra le dita la successione delle circostanze come un rosario», riuscendo a dare a un momento storico il suo significato in riferimento a un prima e a un poi, intesi non più all'interno di un semplice linearità storica, ma come il risultato dell'aver individuato una specifica connessione<sup>15</sup>.

Quel che è decisivo è che la cesura incarnata dall'immagine dialettica venga a prodursi tanto nei confronti del corso della storia che in riferimento al movimento del pensiero. La visione di Benjamin mostra così di trarre alimento da una radicale omogeneità fra il momento soggettivo e quello oggettivo. Non si dà un pensiero autonomo e per sé stante, ma esso scaturisce dal processo delle cose stesse, venendo a configurarsi come *Erfahrung*. La memoria che Benjamin caratterizza come memoria involontaria ha dunque la modalità dell'esperienza contrapposta all'*Erlebnis*, al vissuto di un Io che a partire da sé tende ad appropriarsi dei fenomeni storici per disporli nel *continuum* dell'immanenza nella propria coscienza<sup>16</sup>. È dalla memoria involontaria che scaturiscono le immagini dialettiche. Queste incarnano allora tanto una interruzione del corso storico, quanto una conversione del pensiero in immagine: mentre il pensiero tende alla concatenazione e alla successione, l'immagine, sorgendo in uno *Stillstand*, costituisce un «prender respiro». L'essere involontaria della memoria nasce dal suo carattere di esperienza, cioè dal configurarsi di una forma inedita di soggettività, che si costituisce nell'esposizione all'alterità e quindi nella deposizione di qualsivoglia istanza di possesso sui propri oggetti. Le immagini che formano il tessuto di tale memoria abbandono-

12 W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Tesi XIV, cit., p. 47.

13 *Ibidem*.

14 W. Benjamin, *Materiali preparatori delle tesi*, in *Id.*, *Sul concetto di storia*, cit., p. 75.

15 *Ivi*, Tesi A, p. 57.

16 W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Id.*, *Charles Baudelaire*, trad. it., Neri Pozza Editore, Vicenza 2012, pp. 860 ss.

nano la pretesa propria dei concetti di afferrare e circoscrivere i loro contenuti, esse costituiscono una modalità alternativa di incontro con il passato. Il loro «indice storico» consiste nel determinarsi reciproco e simultaneo del presente e del passato, cioè nella rinuncia a ogni pretesa appropriativa legata al ruolo costituente del soggetto della conoscenza.

Nella *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*, Benjamin tematizza con grande perspicuità la messa in questione della conoscenza come «avere», per cui «il suo stesso oggetto si determina in base al fatto che esso deve essere posseduto, seppure in via trascendentale, nella coscienza»<sup>17</sup>. Se dunque il metodo della conoscenza è «una via per giungere a possedere il proprio oggetto, magari producendolo nella coscienza», Benjamin, sulla scorta della diffidenza freudiana nei confronti della coscienza, prospetta la specifica modalità di incontro propria tanto dell'esperienza, quanto della memoria involontaria, per via della quale accade una modalità di rivolgersi all'oggetto che lo sottrae al suo costituirsi esclusivamente come «proprietà» del soggetto<sup>18</sup>. L'immagine dialettica «guizza fuori», scaturisce improvvisa e implica un lasciar essere l'oggetto che può così «autopresentarsi», mostrarsi in se stesso.

Si tratta di un procedimento che Benjamin assimila alla «citazione», che riprende il già stato, ma lo estrapola dal contesto, in modo tale che il passato venga riattivato, in un movimento che è nello stesso tempo di distruzione e liberazione, in cui si dissolve l'irreversibilità di ciò che è accaduto e se ne salvaguarda l'unicità. Si potrebbe allora parlare di una disposizione etica dell'immagine, del suo nascere da un atto che è tanto mite, quanto risoluto, in quanto liberandosi dalla dimensione appropriativa di una soggettività presupposta salva i fenomeni, mostrando «tenerezza» verso di essi. In questo modo il fenomeno storico, il passato, è lasciato libero di secernere il proprio non-ancora, quel nucleo di ulteriorità ed eccedenza che lo abita, ma che non trova espressione nel suo semplice accadere, riuscendo ad attivarsi solo nell'incontro con l'alterità del presente.

L'*Erfahrung* fa sì che l'«individuo si determini come «il teatro di un processo oggettivo», venga a incarnare una forma di soggettività, che nasce nell'accadere di una modalità determinata di relazione, nell'istaurarsi di una dimensione che è sempre già oltre la distinzione fra il soggetto e provoca il venir meno del dualismo fra interiorità ed exteriorità. L'aspetto più significativo di questa forma di esperienza, che Benjamin pone al centro del proprio discorso, sta nel suo coincidere con il realizzarsi di una saldatura fra l'individuale e il collettivo, così da far assumere alla memoria involontaria, con cui è connessa, i tratti di una soggettività politica priva di elementi volontaristici e appropriativi<sup>19</sup>.

17 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 5.

18 *Ibidem*.

19 W. Benjamin, *Sul surrealismo*, trad. it., in *Opere complete III. Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010, pp. 201-214.

Un importante momento di articolazione di questa problematica lo troviamo appunto nel saggio *Sul surrealismo*, in cui Benjamin introduce la nozione di «collettivo corporeo» nel tentativo implicito di determinare un'unità sovraindividuale che non venga a configurarsi nei termini stigmatizzati da Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*<sup>20</sup>. L'identificazione proiettiva con il capo, modalità tipica dell'adesione al fascismo e al nazismo, si caratterizza per la passività e un'emotività onnipervasiva, che non possono non condurre a una forma di massificazione regressiva e acritica. La rilevanza politica dell'esperienza si lega dunque innanzitutto al suo presiedere alla formazione di un'unità collettiva, nella quale gli individui possano venire a convergere mantenendo le particolarità di cui sono portatori.

L'esperienza, tuttavia, risulta centrale anche rispetto al carattere politico della comprensione storica, nel suo precisarsi in opposizione allo storicismo e alla sua pretesa di offrire un'immagine definitiva di ciò che è stato. Lo storico materialista, infatti, compie nei confronti del passato, «un'esperienza con esso che resta unica». Si mostra così, con estrema chiarezza, come tale modalità di relazione mantenga una completa sovrapposibilità con quel momento centrale e caratterizzante la posizione di pensiero propria di Benjamin rappresentato dall'esperienza dell'aura. Con essa si produce un «modo di rivolgersi», che non può mai «saziarsi ed esaurirsi», in quanto stabilisce una prossimità capace di mantenere la lontananza e di salvaguardare così sia l'unicità che la ricchezza di senso di ciò che intenziona.

Benjamin parla di uno sguardo che si aspetta di esser riguardato, in modo tale che i due interlocutori si costellano in una simultaneità reciproca e solo attraverso di essa trovano la loro propria configurazione, facendo così venir meno ogni assimilazione senza residui dell'oggetto da parte del soggetto e mostrandosi costitutivamente esposti all'altro. Si conferma, allora, la modalità specifica del rivolgersi alla storia propria dell'immagine dialettica, la sua capacità di salvaguardare il passato, mantenendo la sua unicità e irripetibilità, in un lasciar essere che gli permette di esprimersi da se stesso. Tale forma di comprensione storica, dotata delle caratteristiche di un incontro e dei tratti dell'esperienza si mostra, inoltre, quanto mai lontana dalla tentazione di assumere l'*Einfühlung* e la sua pretesa di consonanza emotiva come metodo storiografico da privilegiare<sup>21</sup>.

### 3. La Parigi del secondo impero in Baudelaire

A questo punto, sulla scorta di indicazioni metodologiche presenti in diversi testi dell'ultimo Benjamin, il materiale su Baudelaire, trovato da Agamben alla Biblioteca nazionale di Parigi, può pervenire anche per noi a quella che si presenta come l'ora della sua piena leggibilità. Abbiamo dunque davan-

20 S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it., in *Id.*, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 65-144.

21 W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Tesi VII, cit., p. 29.

ti un insieme di immagini dialettiche, le quali scaturiscono da un incontro storico determinato, quello fra il presente di Benjamin e l'epoca di Napoleone III. I molteplici motivi in cui si articola il lavoro benjaminiano e le diverse figure, quale quella di Baudelaire e poi anche di Poe, Blanqui, Hugo etc., sono dunque propriamente delle immagini, in quanto non rientrano all'interno di un percorso argomentativo continuo, bensì devono la potenza esplicativa in esse concentrata al loro isolamento monadico. Nell'insieme poi, tali immagini costituiscono tante prospettive specifiche che convergono nell'esibire il carattere nichilistico del moderno, i suoi tratti «infernali», per cui l'apparente susseguirsi di novità si rivela un eterno ritorno dell'uguale e la trasformazione incessante mostra un indice catastrofico, una strutturale distruttività.

Benjamin tenta un'interpretazione materialistica di Baudelaire e parte dal rifiuto del concetto di «*décadence*», così come di ogni paragone con altri poeti. Baudelaire ci viene presentato affermando innanzitutto il convergere nel suo «sguardo» tanto della prospettiva dell'allegorista, quanto di quella del *flâneur*, il quale compie un'esperienza del mondo, attraverso l'esperienza della metropoli che, in questo modo, assurge ad allegoria di un'intera epoca<sup>22</sup>. Baudelaire è un *flâneur* estraniato, che si colloca sulla soglia di una città, Parigi, e di fronte alla borghesia che costituisce la classe dominante del XIX secolo.

L'allegoria consiste in un vedere «ai cui occhi l'esistenza sta sotto il segno della frammentazione e delle macerie, come l'arte», così che per essa non si dà la possibilità di accedere a una categoria capace di offrirci la totalità dell'esistenza<sup>23</sup>. Lo sguardo allegorico di Baudelaire si rivela una radicalizzazione dell'allegorismo barocco; esso, collocandosi nel cuore della reificazione, coglie il cadavere dall'interno ed evita l'abisso del mito, cioè di essere meramente trasportato e irretito dal sempre uguale del moderno.

La lirica baudelairiana mostra un interesse prima ancora che linguistico di tipo propriamente ottico, tanto che il poeta può affermare: «le immagini, mia grande, mia primitiva passione»<sup>24</sup>. In questo modo l'immagine incarnata in Baudelaire racchiude la capacità di mostrarci un modo d'essere delle immagini a cui Benjamin viene pienamente a corrispondere.

Il saggio *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, scritto fra il maggio e il settembre del 1938, in una lettera a Horkheimer, viene presentato come ruotante intorno a due temi: «la concezione baudelairiana della modernità, nella sua relazione all'antichità», e l'ingresso della massa delle grandi città nella nuova letteratura, esposto attraverso due modelli opposti, da una parte Poe e Baudelaire, dall'altra, Victor Hugo»<sup>25</sup>. Tocchiamo subito con mano come si tratti di un tentativo di lettura materialistica, volta a una comprensione politica della storia e alla contestazione della storiografia tradizionale. Per fare ciò, Benjamin evidenzia innanzitutto una duplice «interruzione»: «come il *Manifesto co-*

22 W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 75.

23 Ivi, p. 88.

24 Ivi, p. 132.

25 Ivi, p. 632.

*munista* chiude l'epoca dei cospiratori di professione, così la Comune di Parigi mette fine alla fantasmagoria», cioè «dissolve l'apparenza che sia compito del proletariato condurre a termine, in collaborazione con la borghesia, l'opera dell'89»<sup>26</sup>. Baudelaire rimanda a entrambi questi motivi: quello dei cospiratori e del loro rientrare nella *bohème* e a quello della rivolta e delle barricate, cioè dello sbocco propriamente politico dei conflitti sociali dell'epoca di Napoleone III.

La *bohème* costituisce una massa confusa, decomposta, fluttuante, al cui interno si muovono i cospiratori di professione, definiti da Marx «alchimisti della rivoluzione», in quanto si mostrano in preda, come i vecchi alchimisti, al «dissesto mentale» e alla «ottusità delle idee fisse»<sup>27</sup>. Gli scritti teorici di Baudelaire non vanno oltre questo orizzonte: egli oscilla tra il simpatizzare per la reazione clericale e l'aderire in modo del tutto irriflesso alla insurrezione del '48, dal momento che le sue formulazioni politiche risultano completamente «spontanee» e poggianti su fondamenta quanto mai instabili. La stessa ammirazione per la rivolta si nutre di un'ambigua vicinanza tanto alla vittima, quanto al carnefice e di un gusto per le battute che rimanda a un motivo tipicamente fascista.

Una profonda duplicità ispira la poesia di Baudelaire, il quale nel farsi carico degli oppressi, oltre alla loro causa mette in luce soprattutto le loro illusioni, «prestando orecchio ai canti della rivoluzione, ma anche alla 'voce superiore' che parla dai rulli di tamburo delle esecuzioni»<sup>28</sup>.

La seconda parte del saggio del '38, dopo la *bohème*, presenta l'immagine del *flâneur*. Questa figura rimanda ai *passages*, che costituiscono una città, un mondo in miniatura, ponendosi fra la strada e l'*intérieur*, svolgendo il ruolo di contenitore, di «astuccio», espressione di una domanda di protezione e di appartenenza. Il *flâneur* ha bisogno di spazio, protesta contro una divisione del lavoro che trasforma gli individui in specialisti e contro l'accelerazione propria della modernità, tanto che Benjamin ricorda come fosse un tempo di moda a Parigi passeggiare con una tartaruga al guinzaglio, dalla quale farsi dettare il ritmo del proprio incedere<sup>29</sup>.

Il *flâneur* compare inoltre in Poe che lo tratteggia come colui «che non si sente a suo agio in compagnia di se stesso» e per questo cerca rifugio nella folla, descrivendo, attraverso il racconto di investigazione, proprio questa cancellazione delle tracce del singolo<sup>30</sup>. Quel che al riguardo Benjamin vuole mettere in luce è la scomparsa degli individui nella massa della metropoli, il costituirsi di una dimensione in cui nessuno è per gli altri completamente intellegibile, ma nemmeno completamente impenetrabile. Il limite di fondo dell'epoca compresa fra il '48 e il '70 sta in una radicale scollatura fra il visso-

26 W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, p. 18.

27 W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 639.

28 Ivi, p. 646.

29 Ivi, p. 671.

30 Ivi, p. 666.

to individuale e l'esperienza collettiva, in una deriva distruttiva che si occultata nelle modalità di una continua trasformazione. La poesia baudelairiana esprime questo senso della caducità in una *mimesis* della morte, che è immedesimazione nell'inorganico. La Parigi di Baudelaire – si veda *Le Cygne* – appare decrepita, in un'afflizione creaturale per ciò che è stato e appare privo di speranza, soggetta all'impressione di una vita trascorsa, che è morta e morirà. Baudelaire, non avendo ferme convinzioni, assume sembianze sempre nuove: *flâneur*, *apache*, *dandy*, straccivendolo<sup>31</sup>. Un inusitato accostamento, quello fra poeti e straccivendoli, possibile per Baudelaire in base al fatto che entrambi si occupano di rifiuti, di ciò che la società borghese scarta e lavorano di notte, quando i borghesi dormono.

Nel mondo di Baudelaire – afferma Benjamin – «l'azione non è sorella del sogno», ma il suo sogno non era solitario come credeva<sup>32</sup>. L'azione di Blanqui, il più importante capo barricata di Parigi, «è stata la sorella del sogno di Baudelaire. L'una è intrecciata all'altro. Sono le mani intrecciate sopra una pietra tombale, sotto la quale Napoleone III ha seppellito le speranze degli insorti di giugno»<sup>33</sup>. Alla solitudine di Baudelaire fa dunque da contraltare quella di Blanqui, il cui ultimo testo, *L'eternità attraverso gli astri*, a giudizio di Benjamin, costituisce una «disperata rinuncia», come «ultima parola del grande rivoluzionario», presentandosi come il «melanconico documento di una sconfitta storica»<sup>34</sup>. Attraverso una visione del cosmo come «infinita ripetizione», Blanqui smentisce se stesso e il suo avere affermato che l'ingranaggio delle faccende umane, a differenza di quelle dell'universo, non dipende dal fato ed è modificabile in ogni minuto.

Quel che della figura di Blanqui colpisce Benjamin si annida proprio nell'opera conclusiva, in cui la natura sembra “risucchiare” la storia, in una «rassegnazione priva di speranza», che rappresenta però un «terribile atto di accusa» contro una società che proietta in cielo quel «sempre uguale» che racchiude in sé, vale a dire tutta l'oppressione insita nel presente dopo la sconfitta delle istanze rivoluzionarie<sup>35</sup>. Benjamin sostiene: «il libro di commiato di Blanqui completa la costellazione della fantasmagoria del secolo e costituisce una critica di tutte le altre»<sup>36</sup>. La fantasmagoria è l'immagine di sé che produce il mondo delle merci, che è feticistico nel senso che si rappresenta e si comprende facendo «astrazione» del suo stesso modo di produzione, e guardando «ai propri beni di consumo così che nulla venga a rammentare il modo in cui sono sorti»<sup>37</sup>. In questo modo i beni sono «resi magici», il lavoro che li ha prodotti non si dà più a conoscere come lavoro, apparendo come qualcosa

31 Ivi, p. 710.

32 Ivi, p. 714.

33 *Ibidem*.

34 Ivi, p. 29.

35 *Ibidem*.

36 W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, cit., p. 43.

37 Ivi, p. 851.

di «sovrasensibile», che anima le cose e le rende portatrici di «capricci teologici». L'intero mondo delle merci si mostra così come un «geroglifico sociale», una realtà avvolta in un «mistico velo di nebbia»<sup>38</sup>.

Tuttavia, a differenza dello sguardo critico e dialettico di Marx, che si propone un «balzo in avanti» nella storia, la visione di Blanqui entra in risonanza con quell'«agonia raggelata» di cui parla Nietzsche<sup>39</sup>. Il continuo riprodursi di eventi catastrofici proiettato nel cosmo, l'«inquietudine irrigidita», immette l'intero universo nel moderno e ne svela il carattere decisivo: «l'essenza dell'accadere mitico è il ritorno. In esso si iscrive, come nascosta figura, la verità che sta scritta sulla fronte di alcuni eroi del mondo infero (Tantalo, Sisifo, le Danaidi)»<sup>40</sup>.

Vorrei a questo punto sottolineare come la «doppia solitudine» di Baudelaire e Blanqui, contrassegno di un fallimento politico epocale, costituisca un'immagine dialettica capace di condensare in sé un'intera epoca, di mostrarne la strutturale ambivalenza: la compresenza in essa fra trasformazione e immutabilità. La salvezza, allora, non può non venire dallo storico materialista, il quale trova nella memoria involontaria quella congiunzione di individuale e collettivo che può costituire un'autentica esperienza. Il soggetto rivoluzionario non si costituisce nella presa di coscienza della totalità della formazione economico-sociale, ma nella comprensione storica del passato. La «debole forza» di questo atto di memoria ha un'immediata valenza pratica, istituisce qualcosa che il moderno e il modo di produzione capitalistico negano costantemente: il congiungersi di individuale e collettivo, il dispiegarsi dell'autentica esperienza.

Nella società attuale, in cui l'individuo è «derubato della propria esperienza» è venuta meno la condizione per la quale i contenuti del proprio passato individuale possano entrare in congiunzione con il passato collettivo, evitando così di fare di ciò che è stato un «morto possesso» e una «reliquia secolarizzata». La memoria involontaria, interrompendo il ritmo lento e omogeneo del procedere del pensiero, il suo decorso lineare, dà vita all'immagine dialettica, la quale con un'interruzione fulminea instaura quella «dialettica in condizione di arresto», a cui corrisponde un deflagrare del *continuum* della storia, che fa apparire all'ordine del giorno la rottura rivoluzionaria e rende possibile una nuova forma di prassi.

Sempre nel saggio *Sul surrealismo*, Benjamin caratterizza la discontinuità come un «risveglio» capace di mantenere gli «elementi onirici», in una dialettica che è assunzione che ogni epoca porta in sé la sua fine. Così nelle cose invecchiate appare una *Stimmung* eversiva e la loro miseria si «rovescia» in «nichilismo rivoluzionario»<sup>41</sup>. La realtà trova l'energia per superare se stessa, in una «innervazione fisica collettiva» che, al contrario dell'immedesimazione in un

38 K. Marx, *Il Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1967.

39 W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 471.

40 W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, cit., p. 174.

41 W. Benjamin, *Sul surrealismo*, cit., p. 205.

capo, segue la via di un'immagine che, nel suo carattere figurale e sensibile, va oltre la distinzione fra interno ed esterno, corporale e spirituale<sup>42</sup>. Il collettivo corporeo coincide con la distruzione dialettica della psiche isolata e dell'individuo per sé stante, in una doppia risonanza fra il mentale e il corporeo, da una parte e fra l'individuale e il collettivo, dall'altra. Si produce così quel "più di realtà" che non è una meta del progetto rivoluzionario, ma qualcosa che abita all'interno di figure come quelle di Baudelaire e Blanqui, che nel proprio «fallimento» riescono a mostrare il carattere nichilistico del moderno, rendendo palese la sua intrinseca distruttività.

La dialettica, allora, non è il superamento del negativo nel positivo, non è negazione della negazione, ma un intensificarsi della negatività capace di mostrare se stessa, di interrompersi senza diventare altro. È dunque una tensione, un'opposizione immanente quella che l'immagine dialettica riesce ad esibire, in un'istanza di redenzione che si rivolge agli sconfitti, illuminando a partire dal presente il loro fallimento, il cui rovesciamento costituisce quel non ancora accaduto che lo stesso presente deve considerare come la propria attualità. Alla storia, dunque, non viene prospettata una meta o un compimento, ma restituito senza veli il proprio volto catastrofico, in una redenzione-rivoluzione che è «freno d'emergenza» e non protensione verso un futuro tanto luminoso, quanto mitico.

#### 4. *Di alcuni motivi in Baudelaire*

L'ulteriore stesura del saggio su Baudelaire prende il titolo *Di alcuni motivi in Baudelaire* e ha alle spalle il confronto con Adorno, sorto dalle critiche rivolte da quest'ultimo alla versione costituita da *La Parigi del secondo impero in Baudelaire*. L'accusa di immediatezza e di «fatticità compatta», avanzata da Adorno, sulla base di una perplessità di fondo sull'uso benjaminiano del metodo materialistico, è respinta dal nostro autore sottolineando il carattere storico del proprio oggetto e rivendicando il suo sorgere da una specifica esperienza storica<sup>43</sup>. Solo così l'oggetto assume il carattere di monade, di immagine dialettica, nella quale «prende vita ciò che giaceva in una mitica rigidità»<sup>44</sup>.

Quel che però a Benjamin preme sottolineare è che il centro della propria trattazione risulta costituito da un «confronto fra apparenza e realtà», indagato attraverso la nozione di «fantasmagoria», un tema che sviluppa la trattazione marxiana del feticismo<sup>45</sup>. La fantasmagoria viene, in questo caso, precisata in riferimento a due aspetti entrambi decisivi: come immedesimazione nella merce, intesa non solo come valore di scambio, ma anche come «materia inorganica», cioè come oggetto fisico-naturale da un lato e, dall'altro, come assunzione acritica del fatto che il prezzo rende uguali le merci, producendo

42 Ivi, p. 214.

43 W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., Lettera di Adorno, pp. 745-749.

44 Ivi, p. 752.

45 Ivi, p. 753.

uno «svilimento singolare delle cose»<sup>46</sup>. In questo modo Benjamin mostra di cogliere i due elementi decisivi messi in luce da Marx nella prima sezione del *Capitale*: il ruolo del corpo delle merci quale equivalente del valore, qualcosa che si presenta in forma «abbagliante» nel denaro e, all'opposto, il movimento di equiparazione del diverso, presente nello scambio, che opera una radicale astrazione rispetto alle differenze qualitative delle singole merci. La centralità del nesso apparenza-realtà viene, inoltre, dispiegato da Benjamin in direzione della sua capacità di rivelarci il carattere dell'imprevisto e del *novum*, in quanto apparenza che nasconde qualcosa di «antichissimo», vale a dire la dimensione mitica del «sempre-uguale», presente nel fondo del moderno.

Mi sentirei di affermare, però, che le risposte «difensive» di Benjamin nei confronti di Adorno, costituiscono solo una sorta di premessa del saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, il cui contenuto, a mio avviso, ha come perno centrale la questione della memoria involontaria e dell'esperienza. È quest'ultimo il tema che vorrei mettere in evidenza, in quanto permette un ulteriore approfondimento della natura dell'immagine dialettica.

Benjamin parte dal sottolineare come nella poesia di Baudelaire vi sia coscienza del declino dell'aura e come ciò avvenga sulla base di una crescente «atrofia dell'esperienza»<sup>47</sup>. Le leggi immanenti del moderno sono qui considerate con particolare riferimento alla folla metropolitana, ai suoi movimenti ondegianti e al rischio di abbandonarsi ad essa, in quell'ebbrezza, propria del *flâneur*, che conduce a un'immedesimazione e alla perdita di ogni particolarità individuale. La folla anonima dei passanti, gli «urti» e lo «*choc*» ad essa legati inducono meccanismi di difesa che implicano la «distruzione dell'aura»<sup>48</sup>. L'Io si costituisce, infatti, come un sistema di difese, in una «sterilizzazione dell'evento», che inibisce proprio quella modalità particolare di incontro e di esperienza, alla quale possiamo ascrivere la capacità di salvaguardare l'aura<sup>49</sup>. Quel che si dispiega è soltanto l'*Erlebnis*, un vissuto strettamente soggettivistico, che costituisce quel comportamento per il quale l'individuo moderno risulta «derubato dell'esperienza».

Nel suo andare contro la folla, Baudelaire riesce talvolta a dare «a questa *Erlebnis* (...) il peso di una *Erfahrung*»<sup>50</sup>. Ciò avviene esclusivamente a partire dalla memoria involontaria, così che solo le immagini che scaturiscono da essa «possiedono un'aura», realizzano cioè un'esperienza di reciprocità, per la quale l'oggetto non è mai saturo, esaurito fino in fondo, ma si produce una vicinanza-lontananza che permette all'occhio che guarda di non essere mai sazio, di continuare a nutrire il proprio desiderio, concedendo all'oggetto guardato quell'atto di «levare lo sguardo», che è indice del suo mantenersi nel proprio.

46 *Ibidem*.

47 *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 856.

48 *Ivi*, p. 893.

49 *Ivi*, p. 859.

50 *Ivi*, p. 893.

Benjamin assimila l'aura alla dimensione culturale, nella quale accade la fusione dei due materiali della memoria, di quella volontaria e di quella involontaria, così che nei giorni di festa la memoria individuale viene a congiungersi con quella collettiva, all'interno di un incontro con il passato tanto ricco quanto significativo.

Baudelaire tenta nelle *Correspondances* di «porsi al riparo», di trovare una «consolazione», di andare al di là dello *spleen* che «esprime l'*Erlebnis* nella sua nudità», in un tempo vuoto e oggettivo, che coincide con uno «sciame di secondi», così che «come fiocchi i minuti ricoprono l'uomo»<sup>51</sup>. Lo sforzo baudelairiano, però, non può che fallire in una lotta impari contro la distruttività del moderno.

Tuttavia, la vera esperienza storica può ancora riunificare gli estremi dissociati dello *spleen* e della *vie antérieure*, al di là del fallimento vissuto da Proust stesso, il quale intendendo la redenzione solo come progetto privato non riesce a dare alla memoria involontaria un autentico respiro storico. Dal suo tentativo impariamo, però, che a possedere l'aura sono le immagini che affiorano nella memoria involontaria, in quanto in esse spira un «alito di preistoria», che ci chiede un incontro possibile solo nell'*Erfahrung*. Quest'ultima caratterizzava ancora la narrazione, come momento di coinvolgimento in prima persona, in contrasto con il livellamento proprio dell'informazione e, inoltre, si dispiegava nell'esercizio degli oggetti d'uso, anche se entrambe queste forme di relazione risultano, a giudizio di Benjamin, irreversibilmente erose nel moderno, attestando ancora una volta quella «atrofia dell'esperienza» che rappresenta il suo tratto dominante.

## 5. Hölderlin

L'ultimo passo da compiere per comprendere la natura del discorso benjaminiano, con cui ci siamo misurati, mi pare necessariamente consistere in un accenno al confronto con Friedrich Hölderlin, con il quale Benjamin intrattiene un dialogo costante, che si dipana lungo l'intero itinerario della sua ricerca. Mi limito, in questa occasione, ad indicare alcuni motivi holderliniani che Benjamin sembra recepire esplicitamente e che occupano un posto estremamente rilevante nell'ambito della sua posizione di pensiero.

Per Benjamin, Hölderlin è uno «spirito che non può essere compreso attraverso la sua semplice valutazione come poeta», in quanto decisiva è la sua «unità filosofica con la scuola romantica», rispetto alla quale entra in gioco il tema essenziale della «sobrietà dell'arte»<sup>52</sup>. Mi sembra difficile sottovalutare l'importanza in Benjamin di questa istanza di sobrietà, che presiede alla sua valutazione dei limiti della bella apparenza e dell'assunzione della sua intrinseca transitorietà. In questo modo, infatti, si dispiega il rifiuto benjaminiano

51 Ivi, p. 884.

52 W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, *Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino 1982, p. 97.

della totalità e assolutezza, in quanto caratteristiche proprie del mito, rispetto al quale si tratta di tener fermo che la vita delle opere e delle forme è vita naturale, così che «la storia delle opere prepara la loro critica», la quale non deve far altro che adeguarsi al “lavoro” del tempo<sup>53</sup>.

Quando Benjamin afferma che «negli *Inni* di Hölderlin non c'è l'ideale e non c'è il bello», esprime qualcosa che riprenderà nel *Dramma barocco* con la critica a Schiller e alla sua «apoteosi» dell'uomo totale e dell'individuo armonico<sup>54</sup>. Hölderlin ci conduce oltre l'unità schilleriana di etica ed estetica, mandando in pezzi ogni soggettività unitaria e predefinita e mostrando il carattere di rovina e frammento dell'opera d'arte, contro ogni idea di sua compiutezza, armonia e autosufficienza.

È nelle *Note a Sofocle* che Hölderlin ci prospetta quel legame fra sobrietà e cesura che sarà determinante nell'impostazione benjaminiana e che comparirà con grande chiarezza nella *Premessa gnoseologica*, in cui abbiamo trovato tematizzata la questione della ritmica intermittente e della conversione del pensiero in immagine<sup>55</sup>. Si tratta, per Hölderlin, con la cesura, di produrre quell'inversione controritmica che impone una pausa alla successione delle rappresentazioni, al trasporto tragico<sup>56</sup>. Solo in questo modo è possibile, attraverso la «sobrietà giunonica», bilanciare il «sacro *pathos*» che nasce nel tragico dall'incontro con il divino e accedere a quella chiarezza rappresentativa che già i Greci avevano conquistato. In Hölderlin, il divino salva solo a partire dalla sua «assenza», così che esclusivamente la «reciproca infedeltà» fra divino e umano può salvarci dalla catastrofe di una manifestazione dell'assoluto, che non può non annichilire la dimensione del finito. Benjamin e Hölderlin appaiono, allora, accomunati nella rinuncia alla totalità e alla pienezza in nome della salvaguardia della limitatezza dell'operare umano e della fragilità delle cose, in quanto entrambi invocano un “prender respiro” che esprime il rifiuto di una «redenzione» che si presenti come eternizzazione del transeunte e abbandono della finitezza.

53 Ivi, *Le affinità elettive*, p. 180.

54 Ivi, p. 134.

55 W. Benjamin, *Premessa gnoseologica* in *Id., Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 4-5. F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, Mondadori, Milano 1996, pp. 137-151.

56 Ivi, p. 138.